

NOTAS A LA «REGENTA»

“La Regenta” es una novela tan discutida como poco conocida. Ambas notas no son contradictorias; se deben a una misma característica de la obra. Se sabe que la Vetusta de la novela es Oviedo, y que es la vida de esta ciudad en el siglo pasado lo que se nos ofrece. Consecuencia ha sido que se viera en la obra una novela de clave, y por tanto que disputaran en torno a ella, con encarnizamiento, los allegados y prójimos de sangre, o espíritu, de los personajes clarinianos.

A la vez, esta limitación del ambiente a una ciudad de provincia ha hecho que se estimara a “La Regenta” como obra carente de interés fuera de los círculos relacionados con Oviedo y Asturias. Esto explica que, mientras el escandaloso y absurdo “Escándalo” de Alarcón es leído y difundido, la obra de “Clarín”, mucho más sana y, lo que hace más al caso, mucho más alta de valor literario, sea prácticamente desconocida hasta de algún catedrático de literatura.

No debe importarnos, al menos en primer término, que la obra sea de “clave” tanto en sus personajes como en su geografía; “Clarín” hubiera escrito igual su “Regenta” sobre el paisaje de Zamora, si su vida hubiera transcurrido en el lugar de su nacimiento. Tampoco debe importarnos que sus personajes nos sean más o menos antipáticos (lo fundamental es que sean

vivos, vivos literariamente, se entiende), ni que determinados estratos sociales sean vistos por el autor con mayor o menor simpatía.

Lo primordial es que nos encontramos ante una novela, una novela que, como ya se ha dicho muchas veces, es la más novela de España después que Cervantes nos dejó su "Don Quijote". Y una novela, en el pleno sentido literario de "novela", es todo menos algo popular y de gran difusión, aunque por lo que se pueda hablar de ella (la mayoría de las veces de oídas) parezca pasto público de lectura. Una novela, en esta acepción un poco exigente y reductiva, no llega a grandes círculos —a no ser ahora, y deformada, a través del cine—, y por tanto carece de influencia social. "Clarín" puede estar satisfecho de no haber contribuido al empobrecimiento espiritual de nuestros días. Esta deformación espiritual del pueblo por medio de la lectura no se ejerce por medio de novelas de este tipo; las obras verdaderamente influyentes son las de la literatura más íntima y comercial: los refritos caballerescos en el siglo XVI, los folletines por entregas hace unos decenios, las aventuras de forajidos o cretinos almiarados en la actualidad.

"La Regenta" es una novela. Con ello está dicho todo: su poca difusión, su alto valor estético, y cómo el único modo natural y oportuno de enfrentarse con ella para enjuiciarla es el puramente literario. No digo que el historiador de nuestras costumbres o del pensamiento en el siglo XIX no encuentre en sus páginas materiales para su trabajo. Pero al estudiar un objeto hay que tratar de hacerlo con un criterio inmanente, no trascendente, desde la periferia. Ante una novela nos encontramos; la novela es un objeto literario: la única manera justa y racional de estudiarla es colocarnos en su inmanencia: lo literario. A nadie se le ha ocurrido, al estudiar el Parthenón, colocarse en un plano distinto del arquitectónico o escultórico, por ejemplo el de la nefasta influencia sobre la mentalidad griega de los cultos que en aquel templo se celebraban. Esto hacemos, o pretendemos hacer: entrar en "La Regenta" por el único portillo adecuado, el de la literatura.

Tampoco vamos a entretenernos en encasillar esta obra: si es costumbrista, o naturalista, o idealista, o psicológica. De todo tiene, pues todo cabe en lo que llamamos novela. Ya está "La Regenta" clasificada al decir que es novela; no requerimos calificaciones accesorias, como tampoco las pide "Don Quijote". El objeto "novela" consiste en la representación por medio exclusivamente de la lengua de un complejo espacio-temporal de contenido humano. Esta definición, más o menos pedantesca, pone bien de relieve lo que "novela" difiere de "lírica" o "teatro". En éste se da también la representación de un complejo espacio-temporal, pero no exclusivamente por la lengua (la escenografía, la mímica intervienen), y además el hecho de que en él la lengua se emplee sólo directamente (es decir, que se reduzca a diálogo) trae otras fundamentales diferencias. En la lírica, aunque pueda haber espacialidad y temporalidad en su contenido, lo fundamental no es su representación, sino la manifestación de ese complejo (y aquí empleamos "representación" y "manifestación" en la acepción bühleriana de sus equivalentes germánicos *Darstellung* y *Kundgabe*). El que motejemos a una novela de naturalista, de idealista, de realista, de psicológica, depende por tanto de las especiales características de ese complejo espacio-temporal reflejado en ella. Del predominio de una de las notas de ese complejo surgen estas subclases novelescas. La novela que pudiéramos llamar clásica, el Quijote en la cima (también "La Regenta"), guarda un ponderado equilibrio de estos elementos del complejo, no aislados, combinados.

Literariamente, pues, nos interesa ver cómo se ha representado lingüísticamente ese complejo; el cual no nos ocuparía por sí sólo, a no ser por su relación íntima con el conjunto lingüístico que lo expresa. Este conjunto no debe entenderse formado sólo por "palabras" u "oraciones"; la lengua de una obra literaria es un organismo que, como tal, puede despiezarse orgánicamente en partes cada vez más pequeñas: las partes (de la novela en nuestro caso), sus capítulos, sus párrafos, sus frases, etc.

Vamos a examinar la estructura del organismo que es "La Regenta", no perdiendo de vista esta relación constante y absoluta entre el complejo espacio temporal humano representado y el conjunto lingüístico que lo representa. Pero no vamos a llegar hasta el fondo de este análisis; ello requeriría más espacio y sosiego que los de este artículo (1).

* * *

Cualquier lector superficial puede descubrir en "La Regenta" dos partes, de igual extensión aproximadamente, una que llamaríamos presentativa (capítulo I a XV) y otra propiamente activa (cap. XVI a XXX).

En efecto, los quince primeros capítulos se desarrollan en tres días (el 2, el 3 y el 4 de un octubre); los quince finales se deslizan desde el noviembre siguiente hasta el octubre de tres años después. El tiempo narrado se distribuye, por tanto, muy desigualmente a lo largo de la novela; parece que al principio predomina un tempo narrativo moroso, lento, que al final se precipita. El tempo es una noción musical; se refiere a la mayor o menor cantidad de "tiempo" narrado en el tiempo real en que se produce la narración. ¿Qué hechos suceden tan importantes para que tres solos días ocupen quince largos capítulos? Puede decirse que no sucede nada; los sucesos aparecen sólo en la segunda parte. El tempo lento del principio no se debe a que "Clarín" trate de reflejar un tiempo psicológico muy preñado en sus personajes. Esta desproporción temporal de una y otra parte se debe a varias causas: para desarrollar la acción que durará tres años, "Clarín" necesita presentar a los personajes, los ambientes; para presentarlos, para explicárnoslos, necesita tomar base en el pasado; así aunque la poca acción de los quince primeros capítulos pase en tres días, hay en ellos grandes sedimentos de

(1) Después de escrito este trabajo leemos en el de E. Clocchiati, "Clarín" y sus ideas sobre la novela, Rev. Univ. Oviedo, 1949, n.º LIX-LX, pág. 37 y sig., algunas interpretaciones coincidentes con las nuestras.

años anteriores, que nos son presentados, en general, no directamente en narración, sino mediatamente a través de una especie de monólogo interno aláico de los personajes. Capítulos enteros de esta parte (por ejemplo el IV, el V) pueden desglosarse de la narración, aunque sean imprescindibles para ella. La novela no es una biografía científica, que se escribe con rigor cronológico inexcusable; desde los más antiguos precedentes novelísticos (la epopeya) la narración in medias res es procedimiento comunísimo. Lo que puede variar es el tipo de engarce de lo retrospectivo con la acción presente. "Clarín" suele efectuar este engarce no directamente como un comentarista que va poniendo apostillas, sino a través de sus personajes, sobre todo exponiéndolo como recuerdos que se les despiertan a éstos en determinadas circunstancias del presente que va narrando. Es decir, no es el autor el que desplaza a los lectores a lo retrospectivo para explicar lo presente; se las arregla para que la base retrospectiva que requiere el conocimiento por el lector de los personajes, se presente cuando el personaje quiere, y es éste el que, como recuerdo, sensación o pensamiento, nos lo comunica. Así, si la acción de quince capítulos abarca tres días solos, este sustrato de años y años anteriores que nos ofrecen los personajes, produce la sensación de que el tiempo acumulado en esos capítulos es mucho mayor, y por tanto el tempo de narración no es tan lento como parece en un principio.

Por otro lado, la presentación de la novela requiere al principio un predominio de lo estático sobre lo dinámico. Un modo descriptivo espacial tiene que dominar sobre el modo temporal, puramente narrativo. La mayor amplitud de páginas de la presentación, se debe, pues, también al predominio de descripción del ambiente. Al ofrecernos su novela, no sólo nos pone "Clarín" delante sus agonistas, sino también la escena, el coro sobre el que aquéllos van a "agonizar". Escena y coro que son una y sola cosa: la Vetusta material y espiritual: piedras, paisajes, hombres. Este coro es tan importante que cabe preguntarse: ¿se es-

cribió "La Regenta" para contarnos lo que hizo en Vetusta esta dama, o bien lo que hizo Vetusta en torno a doña Ana? ¿Se nos cuenta la historia de la Ozores por su valor intrínseco o sólo para mostrarnos la historia de Vetusta?

La aparente mayor rapidez de la segunda parte de la novela se debe a lo contrario. Presentados los personajes, todo excursu ambiental o retrospectivo es innecesario; así, el modo puramente narrativo va a predominar. El lector, una vez efectuado el conocimiento de ambientes y personajes, se atiene casi exclusivamente al hilo narrativo, a la acción pura; por tanto, el autor (que consciente o inconscientemente al escribir piensa en mantener despierto al lector) tiende a eliminar, a podar, a dar lo esencial. "Clarín" conocía muy bien esto; precisamente porque "la composición aconseja abreviar un poco razones, y sobre todo palabras, según el final se acerca", criticaba a Zola, el cual "las repeticiones más prolijas y menos necesarias las deja... para la última parte". Según esto, Alas es moroso en sus primeros capítulos al exponer "monólogos internos" de sus personajes, y más bien seco y conciso en el duelo y muerte de Quintanar y en la reacción de la ya viuda doña Ana, no porque los "hechos psíquicos" le interesen más que los hechos externos; "psicológicamente" lo que pasara por la mente de don Víctor o de don Alvaro durante el duelo, y por la de la Regenta después de su viudez sería tan interesante, tan susceptible de análisis y tan "interior" como lo que se cuenta en los primeros capítulos. La causa de la concisión, de la parsimonia de vocablos al final, es aquella creencia: "abreviar razones y palabras según se acerca el final". Ya conocemos los personajes, tenemos prisa por acabar (como lectores) llevados del impulso de la acción; análisis interiores nos detendrían, chocarían, entorpecerían la creciente rapidez con que se lee una novela al irla terminando.

El examen de la temporalidad en la novela, en su relación con el tempo o velocidad narrativa, nos lleva a estas consecuencias. Dos partes: morosa, estática, espacial, descriptiva, retros-

pectiva, en suma, presentativa la primera; rápida, dinámica, temporal, narrativa, presente, en suma, activa la segunda.

Veamos ahora cómo se estructura esa unidad presentativa que es la primera parte. Hemos dicho que la acción se reducía a tres días de un octubre; que había amplias escapadas al pasado; que se nos daba un detallado escenario. Estos tres elementos, la poca acción, la pre-historia, el ambiente, que hemos separado por análisis, forman un conjunto orgánico, se entrelazan poderosamente, ofrecen una red de relaciones que apuntan a la finalidad de la obra. Aunque separables, se nos dan en combinación indisoluble, son arrastrados los unos por los otros. Podemos aislar artificialmente el delgado hilo de acción: un canónigo "traspasa" como hija de confesión a otro canónigo a la Regenta; éstos fijan fecha de confesión general; mientras esta confesión se efectúa, un donjuan vetustense anuncia sus propósitos de conquistar a aquella dama; una fiesta familiar de la buena sociedad coloca frente a frente los dos caminos abiertos a la Regenta: el donjuan, el confesor. Podemos aislar también lo que hay de prehistoria: la niñez de doña Ana, su adolescencia, su boda (cap. III, IV, V); las aspiraciones, la infancia y juventud del magistral (cap. XI, XII y XV). Finalmente, se pueden separar los ambientes: Vetusta a vista de pájaro (cap. I), la catedral (I, II), la "clase" (V), el casino (VI, VII), la casa de los Vegallana (VIII, XIII), los paseos (IX), la "colonia" (XII), etc. Pero todos estos elementos aparecen relacionados, los unos en función de los otros.

Dentro de esta unidad de la primera parte, se distinguen fácilmente tres subunidades: I) los capítulos I a V; II) los capítulos VI a X; y III) los capítulos XI a XV. En esta distribución, la temporalidad queda equilibrada. Cada día ocupa cinco capítulos. El grupo I se refiere al día 2 de octubre; el II al 3 de octubre; el III al día de San Francisco de Asís. Los excursos retrospectivos quedan también bien repartidos: en el grupo I aparece la prehistoria de la Regenta; en el II la de Vetusta; en el III la de don Fermín.

Estos tres grupos quedan bien separados en la forma de la novela por un tajante corte en la línea narrativa. En el grupo I se pasa insensiblemente de la Catedral a Vetusta, de don Fermín al resto del cabildo, de los confesores a la confesada, del examen de conciencia de ésta a sus recuerdos: su prehistoria. Salto brusco al comenzar el capítulo VI: de los pensamientos de Ana, caemos ahora en el Casino de Vetusta; y otra vez la línea, quebrada pero sin solución: del Casino a su presidente, Mesía, que con su amigo Vegallana nos llevan al palacio del marqués, donde veremos un importante sector de la vida de Vetusta, y desde donde se verá volver a la Regenta de su confesión; y ahora con Ana, rumiaremos su confesión y su soledad en el parque de los Ozores. Otro brusco bandazo al pasar al grupo III: del caserón de los Ozores vamos a dar con el señor magistral; le acompañamos todo el día, por sus visitas, sus ocupaciones, finalmente, ante su madre, por su prehistoria y su soledad ante los gritos del alcoholizado D. Santos Barinaga.

Ya está todo presentado. En esquema, son tres las fuerzas con que hemos de contar: Vetusta, doña Ana y el magistral. Al decir Vetusta, el coro de la novela, incluimos en ella a D. Alvaro Mesía. Este no es un personaje opuesto a la masa gris del coro, como lo son doña Ana y D. Fermín. D. Alvaro es, para el lector, el corega, la cabeza visible del coro, aunque para doña Ana, por visión sublimada, sea figura muy destacada del mundo que le rodea. La novela se va a reducir a esto: si doña Ana, la inadap-tada, la insatisfecha (por muy diversos motivos) va a hundirse en la rutina vetustense, va a pecar y a gozar como los demás, o si va a huir más y más de este ambiente —el mundo— por la palabra y la fuerza del magistral. D. Alvaro, aunque sus móviles sean individuales, no será más que un instrumento de Vetusta para atraer, pasar por el común rasero y borrar la personalidad no asimilada de doña Ana. Estas tres fuerzas se nos presentan todavía en equilibrio, evidentemente inestable, lo cual es necesario para prevenir al lector de que “algo va a suceder”.

que el sistema de fuerzas va a romperse. Lo mismo se puede observar desde el punto de vista del magistral. Si éste representa para Ana el polo positivo en que encauzar su huida de Vetusta, Ana representa la meta del magistral en que descansar de la conquista de la ciudad. La relación de estas tres fuerzas se va marcando y delineando poco a poco en estos capítulos presentativos, a la vez que se apunta la dirección en que discurrirán estas tres fuerzas una vez roto el pacífico equilibrio. Si don Alvaro es el emisario de Vetusta hacia doña Ana, el pobre D. Santos es el barreno que la ciudad apunta contra D. Fermín. Quedan, pues, planteadas las incógnitas que desarrollará y despejará la segunda parte de la novela: ¿conseguirá Vetusta, por medio de don Alvaro, conquistar a doña Ana?; ¿conseguirá Vetusta escapar del dominio del provisor?; ¿el magistral podrá encontrar un "repaire" en su lucha?; ¿la Regenta logrará llenar su ausencia espiritual de Vetusta con la palabra del magistral, o creyendo huir caerá en la común rodera?

Al examinar uno por uno los tres grupos de capítulos señalados, encontramos otras relaciones. En el grupo I (cap. I a V) se separan dos núcleos: a) los capítulos I y II son la presentación de la ciudad, sobre todo en su cabeza, la catedral. Predomina el modo descriptivo: ciudad, campo, catedral, cabildo. Y de la catedral surge su dominador: don Fermín. La inspección que desde la torre hace éste con su catalejo, referida desde el propio pensamiento del magistral, nos ofrece ya una de las relaciones señaladas: la de don Fermín con Vetusta (cap. I). El tertulín de después del coro nos da la relación de don Fermín con el resto del cabildo (una de las células de Vetusta) (cap. II). Esto, aparte del anuncio del traspaso de la Regenta a don Fermín.

b) Los capítulos III a V son la presentación de doña Ana. Predomina el excursu prehistórico, el recuerdo, el monólogo interno. Un corte claro se ofrece entre los cap. III y IV. El III presenta las últimas horas de la noche (y la madrugada siguiente) del día 2 de octubre: doña Ana haciendo examen de conciencia;

varios pensamientos del momento (“hay que hacer confesión general”, pensar en “los parajes por donde se ha pasado”, igual a recordar toda la vida) arrastran resurrecciones de instantes viejos. Se perfila la relación de Ana con Vetusta (“qué vida tan estúpida”), y a la vez con los dos representantes de Vetusta que le tocan más de cerca: el marido, don Víctor, rutina tranquila; el galán don Alvaro, “el menos tonto”, el señuelo tras el que se esconde Vetusta para atraer a la huidiza. Entre estos dos polos vetustenses, el deber conocido y el deseo ignorado, se mantiene el equilibrio todavía; mas la insatisfacción, la amenaza de rotura, se anuncia en la nostalgia del “ex-futuro”: la maternidad, el hijo que no vino nunca. El corte a que aludíamos se produce al empezar el cap. IV; el autor necesita ofrecer al lector más antecedentes de doña Ana; exponer la vida anterior de ésta íntegramente a través de un monólogo hubiera sido procedimiento fatigoso; así, opta por llenar los cap. IV y V con la introducción parentética, con la narración in medias res: el IV la niñez de Ana; el V su llegada de adolescente a Vetusta, su admisión en la “clase”, su boda. La relación de Ana con Vetusta queda definitivamente dibujada. El IV pudiéramos llamarlo “prevetustense”. En el V, el coro de Vetusta hace su aparición como tal; hace el primer intento de modelar a Ana a su horma: la “Jorge Sandio” parece ceder.

El grupo II (capítulos VI-X), frente al I, que es principalmente estático, se hace algo peripatético; con este término entendemos que el movimiento espacial de los personajes se incrementa. En este grupo distinguimos dos núcleos: a) los capítulos VI, VII y VIII presentan el ágora laica y burguesa de Vetusta, el Casino, y el ágora aristocrática, la casa de los Vegallana. Predomina también lo descriptivo (material o espiritual) enlazado por el movimiento espacial del corega, don Alvaro. Este y su coro anuncian el intento de ruptura del sistema de fuerzas: ¿quién atraerá a la Regenta? Mientras, en diálogos, “afectivamente”, va surgiendo algo de la prehistoria de don Alvaro, de Vetusta entera.

b) Los capítulos IX y X. Si en I b) se mostraba la posición de doña Ana respecto a lo descrito en I a), aquí se acaba de definir la posición de la dama en el sistema, una vez sucedido lo que se refiere en II a). Ante el nuevo elemento de su relación con don Fermín (cap. IX), se examinan las relaciones que indicamos en I b): con don Víctor, con don Alvaro; todo ello a través del pensamiento de la Regenta (cap. X). En el cap. IX vemos uno de los procedimientos más característicos de "La Regenta" en su modo narrativo: lo que pudiéramos llamar "dos pasos adelante y uno atrás". No deja de ser una variante de la tradicional narración in medias res. Vemos a la Regenta buscando en el campo soledad después de la confesión; no se nos ha contado ésta en su momento cronológico oportuno; "Clarín" ha preferido, según costumbre, no referirla "personalmente"; nos la ofrece a través de la rumia espiritual que de ella hace doña Ana en la paz del campo. Este procedimiento en que la línea cronológica de la narración avanza de un salto dos o tres peldaños, para retroceder (en el recuerdo) a los escalones saltados, reaparece con frecuencia. La nueva relación con don Fermín parece fortificar los lazos del deber; el encuentro con don Alvaro (cap. IX), contrarresta el primer impulso. Y en la soledad del parque, por la noche: el monólogo, las encontradas atracciones del deber y del deseo (cap. X).

Lo que hemos llamado "peripatetismo" del grupo II se acentúa en III. En realidad, éste tercer grupo de capítulos acumula menor acción narrativa que los anteriores; pero el movimiento espacial es enorme. Todo él, siguiendo a don Fermín. Varios núcleos descubrimos:

a) El capítulo XI: el magistral "en pantoufles", visto por Vetusta, visto en la intimidad de su casa; aquí observamos otro de los procedimientos de "Clarín", la caracterización "directa"; en lugar de contarnos cómo era, qué hacía, por su cuenta, Vetusta dialoga acerca del magistral. En I a) se nos mostró la relación del magistral con Vetusta; ahora, después del famoso hecho

dé la confesión, ¿qué relación nace en el magistral hacia la Regenta? Por el pensamiento de don Fermín aparecen sus impresiones, luego contrastadas por boca de su madre con las de Vetusta.

b) El capítulo XII: el magistral en funciones. Su relación con los adinerados, con las conciencias, con el obispo, con el mundo eclesiástico; todas ellas aspectos particulares de la relación magistral-Vetusta que se indicó en I a). Más caracterización directa.

c) El capítulo XIII: primer contacto de las tres fuerzas fundamentales, Vetusta con su corega, Ana y don Fermín. El coro asiste ante los dos poderes que se ciernen sobre doña Ana. Esta, entre ambos, aun vacilante. El corega, don Alvaro, y don Fermín, midiendo sus energías, que romperán el equilibrio. Aquí empieza la tragedia. Estos tres núcleos, a) b) c), forman una cierta unidad frente a los dos siguientes; en la forma narrativa nos lo indica el corte a que nos referimos más abajo; hasta aquí se asiste al proceso de cómo llega el magistral a determinar la situación de Ana respecto de Vetusta. Luego es su reacción personal.

d) El capítulo XIV: con un salto de escenario vuelve a la soledad don Fermín. Se dibuja netamente su relación con doña Ana, con mayor limpidez que en a), después del primer establecimiento de posiciones en el capítulo anterior. El pensamiento interno se va enlazando con el movimiento espacial externo.

e) El capítulo XV: por medio de doña Paula se restablece sobre el magistral la conciencia de la realidad, de la lucha; recordación retrospectiva, y el problema urgente —que no escape Vetusta—, despertado por los gritos del borracho Barinaga.

Llegamos, pues, al final de la parte presentativa. Un coro, menudamente caracterizado, con sus voces, piedras y paisajes, pero agrisado y alisado por una común niebla igualadora: Vetusta. Su intento: que nada salga de la niebla. Y en esta bruma de voces, casas y campos, con ideas mostrencas y pro indiviso,

dos islotes: la casa del magistral, el palacio de los Ozores. De cada uno de ellos, un alma que quiere huir de la niebla hacia otros deseos más altos (según ellas). Tras cada una de estas almas sendos deberes (justos o injustos). En la casa de los Ozores, doña Ana entre el deber (ahora afianzado por el confesor) de enroderarse en la costumbre de don Víctor (deber pasivo), y el deseo de perforar la niebla por donde parece más tenue (don Alvaro). En la casa del provisor, don Fermín también entre el deber impuesto por doña Paula (deber activo) de dominar Vetusta y el deseo de huir de esta niebla en el descanso de una "hermandad del alma".

¿Cómo se estructura ahora la segunda parte, propiamente activa, de la novela? Ya señalamos que, en el tiempo, abarcaba casi tres años, que el escenario disminuía, que seguía más exclusivamente un hilo narrativo. Este hilo tampoco es complicado; se reduce al vaivén de la Regenta entre el deber y el deseo, hasta que, muy al final, vence el deseo.

La temporalidad se agrupa no cronológicamente, sino en torno a unas pocas fechas, hitos, a los que el tiempo restante sirve de preparación o consecuencia. La acción, manejando el triple juego de relaciones Vetusta-Ana, Vetusta-Magistral, Ana-Fermín, ilumina sucesivamente cada una de ellas. Respecto de la primera relación, esta segunda parte de la novela se escinde en dos sectores: uno, los capítulos XVI a XXVI; otro, los capítulos XXIX y XXX; entre ellos como transición los capítulos XXVII y XXVIII. La segunda relación lleva un camino diferente: hasta el capítulo XXII se asiste a la "baja" del magistral; al llegar al capítulo XXVI nos encontramos con su triunfo pleno; después la relación Vetusta-Magistral se desdibuja, queda en oscura zona del fondo (por lo que luego veremos). La tercera relación presenta dos núcleos: hasta el capítulo XXVI, con altibajos, el deber y el magistral se imponen; del XXVII al final asistimos al derrumbamiento de la relación y del deber. Ahora bien, si don Alvaro no deja de ser el corega de Vetusta, en esta

parte es más su persona y no la del coro la que juega un papel, como veremos. De todas formas, en esta distribución de las tres relaciones, podemos observar que un cambio importante de todas ellas se produce entre los capítulos XXVI y XXVII. Entre ellos debemos fijar la frontera fundamental de los dos núcleos de la parte activa de “La Regenta”.

I) El núcleo mayor (capítulos XVI a XXVI) se ordena en torno a unas cuantas fechas: a) el día de Todos los Santos del primer año (cap. XVI-XVII); b) un día de marzo y otro de julio del segundo año (cap. XVIII a XXI); c) la Navidad del segundo año (capítulos XXII-XXIII); d) el Carnaval y la Semana Santa del tercer año (cap. XXIV a XXVI).

II) El núcleo final (cap. XXVII a XXX) no es ya más que consecuencia inevitable de lo sucedido en el anterior; en él dos partes pueden señalarse: a) los capítulos XXVII-XXVIII en torno al día de San Pedro del tercer año; b) los cap. XXIX-XXX, en torno a los días de Navidad del tercer año. Al final del cap. XXX hay una especie de epílogo, rápido, condensado, que ocupa todo el cuarto año hasta octubre.

En Ia) todavía perdura el modo narrativo y descriptivo de la primera parte; el capítulo XVI se abre, como muchos de ésta, con una descripción: Vetusta el día de Todos los Santos, Vetusta otoñal; la Regenta solitaria en esa tarde con sus recuerdos y sus reacciones ante la aparición “como rayo de sol” de don Alvaro, y ante el Tenorio de Zorrilla sobre el teatro de Vetusta. Y ahora, por primera vez, vamos a ver que la relación de don Fermín con Vetusta deja de ser exclusivamente inmediata, la del “deber”, para pasar a sentirla a través de la Regenta; ahora le preocupará Vetusta no para dominarla, sino para arrancar de ella a doña Ana (cap. XVII). Vetusta —poco a poco esta entidad se concretará para don Fermín en su corega don Alvaro— es el poder que le disputa a doña Ana. Asistimos desde ahora a lo que va a ser la trama de “La Regenta”: la disputa de esta dama desde las otras dos fuerzas. Para la Regenta —y pronto para el ma-

gistrál— el coro está desdoblado: el corega, don Alvaro, y los coreutas. Pero hay que notar que éstos, don Alvaro y los coreutas, obran siempre unidos. Desfilará ante nosotros un mecanismo en esquema monótono. Cuando Ana es atraída por la acción de Vetusta (don Alvaro), se producirá inmediatamente la reacción del magistrál: la Regenta irá de uno a otro polo, falta de mayor apoyo. Doña Ana asiste al teatro (a ruegos de Mesía); Vetusta aprovecha el hecho contra don Fermín; éste se revuelve y torna a restablecer el equilibrio, sin dejar de preparar su propia atracción de Ana. Frente a lo descriptivo y al monólogo del cap. XVI, en el XVII predomina con mucho el diálogo; pero éste no es nunca contínuo: “Clarín” siempre criba; horas de diálogo no se soportarían, lo corta con resúmenes indirectos.

En I b) la narración es mucho menos seguida. El cap. XVIII se abre aun con descripción: la Vetusta lluviosa. Podemos ya decir que, así como en la primera parte el coro vetustense se nos presentó espacialmente, por ambientes parciales, ahora, en la parte activa, el coro se nos presenta a través del tiempo, Vetusta en las diferentes épocas del año: en I a) el otoño, aquí la lluviosa temporada de invierno y primavera, en I c) la Vetusta del fin del veraneo, etc. Una tarde de marzo de Pas ve con el anteojo que la Regenta, con su marido, Frígilis y don Alvaro, va al campo; una sospecha (“supongamos que sueña con ese caballero”) le lleva a la acción, y Ana se decide a llevar vida “beata” (cap. XVIII); días más tarde enferma la Regenta, mientras don Víctor ande de caza; larga convalecencia; lecturas y monólogos espirituales (y recuerdos que nos dan los elementos cronológicos anteriores, “paso atrás”) (cap. XIX). La reacción de don Alvaro se produce, muy calculadamente: hay que separar a Ana del magistrál, ¿cómo? Laborando con toda Vetusta. La narración parece cortarse al empezar el cap. XX; parece al principio un paréntesis inútil: “Don Pompeyo Guimarán...”, su etopeya. Pero en seguida se explica la necesidad de su aparición: don Alvaro requiere al Ateo para hacer frente común. El capi-

tulo gira fundamentalmente en torno a Vetusta, su punto de vista en la acción, y con algo de la prehistoria de don Alvaro, en su boca, como "hazañas". Al final la fecha clave: a mediados de julio va Mesía a despedirse al palacio de los Ozores. El recuerdo de esta despedida va a agitar a la Regenta, y con vuelta a atrás aparece la convalecencia, la hermandad con don Fermín de la dama, y la calma, la paz del verano (cap. XXI).

En I c) la acción se ilumina especialmente sobre la relación Vetusta-magistral. Se asiste al pasajero triunfo del coro. La misa del gallo: la catedral cobija a toda Vetusta (cap. XXIII), hasta el ateo don Pompeyo. El capítulo anterior (XXII) aclara el no confesado motivo de su presencia: la muerte, por su culpa sin confesión, de don Santos, su entierro civil. Esto ha venido en descrédito del magistral (cap. XXII). Sin embargo, éste olvida a Vetusta, concentra su atención en su corega, en don Alvaro. La compensación es la nueva promesa de obediencia de doña Ana ("estar a los pies del mártir que matan a calumnias") (capítulo XXIII).

En I d) llegamos al climax; las relaciones se aclaran, como dijimos. Se observan dos núcleos precisos: uno (capítulos XXIV y XXV) en torno al lunes de Carnaval y al baile del casino; otro en torno a la Semana Santa (cap. XXVI). En el primero ve Ana por primera vez con claridad las direcciones de las fuerzas que se la disputan; en el segundo, la reacción del "deber" frente al "deseo" llega al máximo en Ana: de allí no podrá pasar, necesariamente el desenlace de la novela traerá el resbaladero ineludible, consecuencia de la *hybris* de Ana. En efecto, los dos capítulos del primer núcleo, conectados, como en otros casos, por la sucesión temporal íntima ("Al día siguiente..."), ofrecen el primer triunfo positivo de don Alvaro (cap. XXIV; "lástima que la campaña me coja un poco viejo"); Ana ve el abismo a que el deseo puede conducirla; a la vez, la reacción contra el deseo le lleva a comprender la dirección de don Fermín; se hunde así el más firme apoyo del deber, y el deseo aun parece

más temible (“ahora no tenía al magistral para ayudarla”) (capítulo XXV). De igual modo, el magistral se descubre a sí mismo, ya sin sofismas, su relación con Ana; el “deber” de doña Paula se le olvida, y sólo permanece el deseo (cap. XXV). La soledad de la Regenta no puede persistir; da la última batalla: que coincide con el triunfo del magistral sobre Vetusta con la conversión de Guimarán (cap. XXVI): Vetusta a sus pies, la Regenta a sus pies. La relación Vetusta-Magistral ha vuelto al equilibrio anterior; pero ahora Vetusta se reduce exclusivamente a su corega don Alvaro, y el resto de la novela nos mostrará sólo esta relación don Alvaro-don Fermín: ya sólo es el deseo la fuerza que se agita en don Fermín. Y en la Regenta igual: queda sojuzgada al qué dirán de Vetusta, avergonzada de su exceso. Las relaciones tienen ya una sola dirección posible. Ana, sometida al consenso de Vetusta, arrepentida de su exaltación, reaccionando contra la absorción de don Fermín, queda ya únicamente expuesta al influjo de don Alvaro. Don Fermín, triunfador al parecer, ya no se preocupa de Vetusta: avergonzado de su exceso (cap. XXV), ya no se atreve a ser activo para atraer a la Regenta; sólo le queda el aspecto negativo: la preocupación del otro, de don Alvaro. Vetusta, acallada en su lucha contra el magistral, vencedora contra el aislacionismo de doña Ana, va a ser espectador más o menos connivente de la atracción de don Alvaro. Lo que se espera es esto: intensificación de la relación positiva Ana-Alvaro, y de la negativa Alvaro-Magistral.

Todos los capítulos (XXVII-XXX) de la sección final (como ocurrió ya en el XXIV) comienzan con un diálogo, del cual por asociación de antecedentes surgirá la acción precedente y siguiente; nos ofrecen varios momentos, dinámicos, mientras en la parte presentativa y en la primera sección de la segunda lo que predominaba era la iniciación estática del capítulo: un paisaje o un hombre solía comenzarlos. Los capítulos XXVII y XXVIII son más o menos corolario de la acción de la narración precedente, centrados en torno al 29 de junio. Del diálogo inicial se pasa al procedimiento del paso atrás; aquí “Clarín” no recurre sólo al monólogo interno, hace falta variedad: y así, utiliza otro artificio, la hojeada de sus memorias por la Regenta, desde

su enfermedad a raíz de la procesión. El 29 de junio, romería de San Pedro, el magistral —con la tormenta— recae en la *hybris*, no por deseo positivo, sino por celo negativo; definitivamente se siente en ridículo y desaparece totalmente su acción de signo positivo. El otro, don Alvaro, lo aprovecha para reafirmar sus posiciones; y así, insensiblemente llegará una noche del veranillo de San Martín (cap. XXVIII): Ana no tiene ya otra salida.

Los capítulos XXIX y XXX forman otra subunidad. La única relación pendiente es la del magistral respecto de Alvaro: aniquilarle. El instrumento tiene que ser Quintanar: descubre el adulterio (cap. XXIX), decide el duelo y muere (cap. XXX). Mientras más de un mes se ha pasado en pocas páginas, mientras la narración complicada de idas y venidas de personajes se acumula al principio del capítulo; empieza ahora una narración tranquila, detallada, dentro del mismo capítulo y desde el punto de vista de Quintanar: “Al día siguiente, 27 de diciembre...”, todo ello con predominio del monólogo interno. Del mismo modo despacioso se empieza el capítulo XXX, donde la acción parece caer en manos de Frígilis; con el monólogo de don Víctor, se cruza la agitación de don Fermín. Luego, nada: de nuevo la narración cortada, de idas y venidas, hasta: “Murió Quintanar a las doce de la mañana”. El epílogo, dentro del capítulo XXX, es una especie de resumen de la novela. Vetusta sigue igual: las nubes del Corfín, el paseo; no ha pasado nada. Sólo la Regenta en su soledad, don Fermín en la suya. ¿Posible arreglo? Nunca: el final terrible de la novela. Los dos islotes seguirán aislados, más aún que al principio, con el poso ácido de la experiencia fallida. Y la obra se muerde la cola: de octubre a octubre, de la catedral a la catedral: al principio “el viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas...” (cap. I); el final, también “una tarde en que soplabla el viento sur, perezoso y caliente...” (cap. XXX). No ha pasado nada, Vetusta indiferente. Los que tientan a los dioses, queriendo salir de la niebla, reciben su castigo. Hay cierta moraleja de *anáanke* de tragedia griega.

Pero aquí, el que tuvo en sus manos el destino, es piadoso. Es Frígilis, don Tomás Crespo. ¿Qué representa este personaje

en la obra? Aparece de refilón al principio de la novela, se anuncia su aparición (cap. I) como persona algo excéntrica. Poco a poco conocemos su aspecto, su vida, sus reacciones, siempre sobrias y moderadas. No falta algún detalle ridículo en su etopeya (como en todos los demás personajes): el intento de injertar gallos ingleses. Pero aparte esto, es el personaje más equilibrado de la obra (como por otro lado lo es también el médico Benítez). Es una figura marginal; como en muchas obras de grandes pintores, este personaje de entre bastidores es en gran parte reflejo del autor, casi es en algunos momentos decisivos el dueño de la acción. Ante todo, don Tomás Crespo es lo más opuesto que puede darse a Vetusta. Es su contraste. Si Vetusta representa el mundo civilizado, Frígilis es la Naturaleza, el mundo natural, incontaminado de vicios, puro. Se nos dice expresamente: su vocación era la Naturaleza, la adoraba tranquilamente con culto poético “nada romántico”, estudiaba la fauna y la flora, meditaba como un filósofo de la naturaleza y amaba la vida al aire libre, la soledad del campo, adentrándose en el cual al huir de Vetusta su alma se ensanchaba, mientras encerrado tropezaba con los muebles, se aburría y se constipaba en el teatro, y en Vetusta para él lo “mejor era el arbolado”. Si Vetusta amaba la charla gárrula, la crítica, el chisme, Frígilis hablaba poco, no discutía, opinaba lacónicamente sin intentar convencer a nadie. Ante los habitantes de Vetusta tenía siempre Frígilis dispuesta la sonrisa comprensiva y de perdón: despreciaba la opinión de sus paisanos, los compadecía por su pobreza de espíritu: “la humanidad era mala; pero no tenía la culpa ella. El oidium consumía la uva, el pintón dañaba el maíz...; el vetustense tenía la envidia, su oidium, la ignorancia, su pintón, ¿qué culpa tenía él..? Disculpaba todos sus extravíos, perdonaba todos los pecados, huía del contagio y procuraba librar de él a los pocos a quien quería”. Todo lo quería armonizar, mezclar y confundir; todo era para Frígilis uno y lo mismo; la norma era “adaptarse al medio”. Es el hombre natural, sin pervertir, sin prejuicios, que aborrece los sistemas, libre de preocupaciones, inclusive la de no tenerlas, que es la más tonta de todas. Este ente excepcional, íntegro e incorruptible, pero amplio y acoge-

dor, es un incomprendido en Vetusta. El comprende todo porque “somos *frígilis*”, pero ¿cómo le ven sus paisanos? Le llaman sonámbulo, chiflado, tontiloco, espiritista, que “ni siquiera viste de persona decente” (siempre llevaba cazadora y larga bufanda arrollada), sin escrúpulos (social-vetustenses, se entiende). Incluso su gran amigo, don Víctor, en los ratos de acrimonia, le juzga un soñador, un sonámbulo, impasible: “era un estuco”, “era un marmolillo”.

Por el contrario la Regenta, aunque en sus accesos de histeria le juzgue con rencor (por ser Frígilis el culpable de su matrimonio), le aprecia y al final buscará en él su único paño de lágrimas. Destaca tanto frente a Vetusta, que la Regenta escribe de él: es “el único grande hombre que conozco de vista”.

Este personaje marginal parece llevar en efecto, muy discretamente, los hilos de la acción. El presentó a Quintanar a las tías de Ana; él convenció a ésta de su matrimonio (“él había tenido la culpa”, como pensaba más tarde Anita); él es el que avisa a Quintanar: “Anita no es feliz”; él presiente el peligro: “Anita era de carne y hueso”; él disuade a don Víctor de actitudes calderonianas; él maneja a Alvaro como a “una zapatilla”; ; él es el único que comprende (además de Benítez) la situación de Ana: “¿Por qué se hizo mística..? Y la pobre... también tuvo que sufrir ataques, creo yo, de otro lado... de... Pero, en fin, de esto no hablemos. ¿Por qué luchó como luchó sin duda? Porque te quería..., porque te quiere... te quiere mucho”; él protegerá, se desvivirá por la pobre viuda.

No decimos que Frígilis sea el autor, pero sí que en él depositó éste su más profunda conciencia: la comprensión piadosa hacia todas las criaturas.

Del juego de Frígilis con las fuerzas de la novela, resulta una enseñanza clara, fuera o no consciente en “Clarín”: sólo en la alegría, bondad y sencillez de la Naturaleza puede encontrarse el sosiego. Mientras en Vetusta todos quedan con su odio o con su pena, sólo Frígilis permanece en su inalterable serenidad.